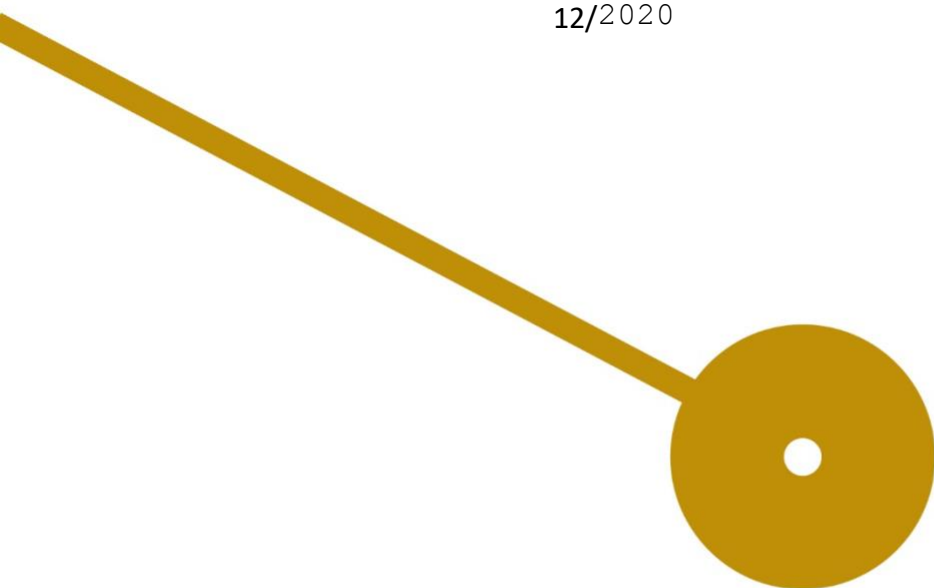




O Armorialismo no  
Concertino em Sol Maior  
para Violoncelo e  
Orquestra de Câmara, de  
Clóvis Pereira.

Lauro Lira Lopes

12/2020



M

MESTRADO  
INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
CORDAS - VIOLONCELO

O Armorialismo no  
Concertino em Sol maior  
para Violoncelo e  
Orquestra de Câmara, de  
Clóvis Pereira.

**Lauro Lira Lopes**

Dissertação apresentada à Escola Superior de  
Música e Artes do Espetáculo como requisito  
parcial para obtenção do grau de Mestre em  
Música - Interpretação Artística,  
Especialização Cordas, Violoncelo.

Professor Orientador  
Telmo Marques

Professor Coorientador  
Jed Barahal

Dedico este trabalho à minha família, aos meus amigos e a todos que me ajudaram a chegar até aqui.

**Agradecimentos**

Agradeço a Deus, por me ter capacitado e cuidado; à minha família, por todo apoio; aos amigos, por terem feito essa jornada mais leve; ao professor Jed Barahal, por ter sido um pai em terras estrangeiras e um exemplo dentro e fora da sala de aula e dos palcos; à ESMAE, por ser uma instituição de excelência e proporcionar um ambiente propício para um crescimento humano e artístico.

**Resumo**

Esta pesquisa tem como objetivo apontar os aspectos estéticos do Movimento Armorial no Concertino em Sol maior para Violoncelo e orquestra de câmara, de Clóvis Pereira. O Trabalho encontra-se dividido em três capítulos onde o primeiro visa apresentar o Movimento Armorial, focado na sua vertente musical, no segundo, apresenta-se uma análise sobre os três andamentos do concertino e, no terceiro, as considerações finais.

**Palavras-chave**

Movimento Armorial, Música Armorial, Concertino para Violoncelo, Clóvis Pereira, Antonio Meneses, Ariano Suassuna.

**Abstract**

This research aims to point out the aesthetic aspects of the Armorial Movement in the Concertino in G major for Cello and Chamber orchestra, by Clóvis Pereira. The Work is divided into three chapters where the first aims to present the Armorial Movement, in it's musical strand, in the second, an analysis of the three movements of the concertino is presented and, in the third, the conclusions.

**Keywords**

Armorial Movement, Armorial Music, Concertino for Cello, Clóvis Pereira, Antonio Meneses, Ariano Suassuna.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Galope nos violinos e violas .....	17
Figura 2 “notas rebatidas” no violoncelo solo. ....	18
Figura 3 partitura geral, harmonia modal e acompanhamento da orquestra em tempo “fraco” .....	19
Figura 4 arco de fraseado proposto por Antonio Meneses. ....	20
Figura 5 apogiaturas harmônicas na parte das violas.....	20
Figura 6 Acorde de Sol “nordestino” e fechamento em Fá sustenido menor harmónico .....	21
Figura 7 sugestão de arcada.....	21
Figura 8 Acordes da cadência escritos por Clóvis Pereira.....	22
Figura 9 Proposta de acordes de Antônio Meneses .....	22
Figura 10 Proposta de acordes de Hugo Pilger.....	23
Figura 11 Tutti orquestral .....	24
Figura 12 Proposta de distribuição de arco para o número 4 .....	25
Figura 13 Motivo apresentado pelos violinos nos compassos 48 e 49.....	26
Figura 14 Tema criado a partir do motivo apresentado nos violinos nos compassos 48 e 49 .....	27
Figura 15 “accelerando” escrito pelo compositor no número 5 de ensaio).....	27
Figura 16 Gesto Cloviano.....	28
Figura 17 Gesto Tchaikovskyano.....	28
Figura 18 Sugestão de arcadas para os compassos 132 à 140 .....	29
Figura 19 Mistura dos modos Sol Mixolídio, Frígio e Eólio .....	31
Figura 20 Encadeamento final do primeiro andamento.....	32
Figura 21 Emíolas na introdução do segundo andamento.....	34
Figura 22 Sugestão de fraseado para o Recitativo .....	34
Figura 23 Divisão binária do 6/4 .....	35
Figura 24 Tema Recitativo .....	36
Figura 25 Tema Simplificado.....	36
Figura 26 Sobreposição de quartas.....	36
Figura 27 Sobreposição de temas .....	37
Figura 28 Transição de vozes, sobreposições em terça e quartas.....	37
Figura 29 Segundo Recitativo, em 4/2.....	38
Figura 30 ‘galope europeu’, parte de violoncelo solo .....	39
Figura 31 Mordente escrito .....	40
Figura 32 “Agalopado”.....	40

Figura 33 Alterações na cadência.....	40
Figura 34 Alterações no Meno mosso .....	40
Figura 35 Alterações na cadência em pizzicato .....	40
Figura 36 Variações em relação a cadência 1 .....	40
Figura 37 Trecho de 11 <sup>a</sup> e 12 <sup>a</sup> .....	40
Figura 38 Sugestão de fraseado para o Tempo Giusto .....	40
Figura 39 Violoncelo solo numa oitava acima dos violinos .....	40
Figura 40 Acorde “nordestino” de Sol maior (com a quarta aumentada).....	40



## LISTA DE TABELAS

Tabela I - Divisão do Primeiro Andamento - Allegro con Moto .....	17
Tabela II - Subdivisão de A .....	18
Tabela III - Subdivisão de A' .....	20
Tabela IV - Subdivisão de Aa.....	23
Tabela V - Subdivisão de A" .....	24
Tabela VI - Subdivisão de A'b' .....	26
Tabela VII - Subdivisão de A'a' .....	30
Tabela VIII - Subdivisão de A"c' .....	30
Tabela IX - Divisão do Segundo Andamento - Aboio .....	34
Tabela X - Divisão do Terceiro Andamento - Rondó Agalopado .....	39

## INDICE

<b>1 - Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Contextualização histórica.....</b>	<b>2</b>
<b>1.2 Ariano Suassuna e a criação do Movimento Armorial.....</b>	<b>3</b>
<b>1.3 As fases do Movimento Armorial: Preparatória, Experimental e Romançal.....</b>	<b>5</b>
<b>1.4 Os primeiros interpretes no Movimento Armorial.....</b>	<b>7</b>
<b>1.5 Os principais compositores no Movimento Armorial.....</b>	<b>10</b>
<b>2 - Concertino em Sol maior para Violoncelo e Orquestra de Câmara, de Clóvis Pereira.....</b>	<b>14</b>
<b>2.1 Breve histórico .....</b>	<b>14</b>
<b>2.2 A estética da Música Armorial.....</b>	<b>15</b>
<b>2.3 Análise do Concertino – Primeiro andamento - Allegro con Moto.....</b>	<b>17</b>
<b>2.4 Segundo andamento – Aboio.....</b>	<b>33</b>
<b>2.5 Terceiro andamento – Rondó Agalopado.....</b>	<b>38</b>
<b>3 - Considerações finais.....</b>	<b>47</b>
<b>4 - Bibliografia.....</b>	<b>48</b>

## Introdução

A escolha do tema - O Armorialismo no Concertino em Sol maior para Violoncelo e Orquestra de Câmara, de Clóvis Pereira – surgiu a partir do meu primeiro contato com a música brasileira para violoncelo, durante o curso de Bacharelado em Música, com habilitação em violoncelo, na UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. O professor Hugo Pilger cumpre um papel extremamente importante para a divulgação da música brasileira para violoncelo, dentro e fora da universidade. Foi através dele, que pude me aproximar da nossa música, que é tão rica, vasta e bela.

Desde o primeiro contato com o concertino, senti uma forte ligação com a obra, primeiro pelo tipo de escrita, que remetia ao nordeste, de onde vem grande parte da minha família, depois pela beleza da música em si. Percebi também que seria um desafio. O Concertino para Violoncelo foi composto a pedido do grande violoncelista brasileiro, Antonio Meneses. Devido ao sucesso desta parceria, Meneses encomenda outra obra para Pereira, desta vez, uma homenagem às *“Suítes para violoncelo solo”*, de Johann Sebastian Bach. Nasce então a *“Suíte Macambira”*, que integra seu CD-ROM *“Suítes Brasileiras”*.

Esta dissertação tem como objetivo apontar aspectos estéticos que relacionem o Concertino para Violoncelo e Orquestra de Câmara, de Clóvis Pereira, como pertencente ao estilo Armorial. Para tal, foram adotadas as seguintes estratégias:

- Contextualização histórica. Realizamos uma pesquisa a fim de apresentar o Movimento Armorial e suas propostas.
- Análise estética sobre o Concertino para violoncelo, com o objetivo de apontar os aspectos Armoriais na obra.
- Sugestão interpretativa através das ideias do autor, com base nas Master classes obtidas com o Violoncelista Antonio Meneses.

## **CAPÍTULO 1 – O MOVIMENTO ARMORIAL**

### **1.1 Contextualização Histórica**

Desde o início do século XX, o Brasil passava por um período de busca por sua identidade. O ápice desta pesquisa se deu na Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, que marcou o início do Movimento Modernista Brasileiro.

A “Semana de 22”, como ficou posteriormente conhecida, aconteceu entre os dias 11 e 18 de fevereiro no Teatro Municipal de São Paulo, e contou com a participação de nomes como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Heitor Villa-Lobos, entre outros.

Mário de Andrade, idealizador do Movimento Modernista e organizador da Semana de Arte Moderna, sugere uma rutura com o tradicionalismo praticado até então e propõe uma busca pela arte genuinamente brasileira. Em suas palavras, “foi uma rutura, um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a inteligência nacional”.

Andrade acreditava que a “nova arte” seria conseguida através da imersão no folclore nacional, na diversidade de um país que sempre recebeu influências culturais: indígenas, africanas e europeias.

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. (ANDRADE, 2006)

A Semana de 22 não teve grande impacto na altura, porém os ideais de Mário de Andrade deram impulso para novos movimentos artísticos.

Assim como Mário de Andrade, Ariano Suassuna também idealizava uma arte erudita tendo a cultura popular como base. Segundo Suassuna, a criação do Movimento Armorial tinha dois motivos: “o primeiro era dinamizar as atividades do Departamento de Extensão Cultural, o segundo era de lutar contra o processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira. Processo esse que estará recebendo um impulso muito grande nessa época por dois motivos: primeiro, a desconfiança que o regime militar tinha em relação à cultura popular, e em segundo lugar, o movimento tropicalista, que pretendia aproximar a cultura

brasileira, principalmente a música, das formas da música americana, massificada.”  
(CAMPOS, 2004).

## 1.2 Ariano Suassuna e a Criação do Movimento Armorial

Ariano Suassuna (1927-2014), natural de João Pessoa, na Paraíba, filho de João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna (1886-1930) e de Rita de Cássia Dantas Vilar Suassuna (1896-1990) nasceu no dia 16 de junho de 1927. Em 1930, sua família se viu obrigada a voltar para a cidade de Taperoá, depois que seu pai, então presidente da Paraíba, foi assassinado no Rio de Janeiro. Suassuna mudou-se para Recife em 1942, onde estudou e produziu parte da sua obra literária e teatral. Formou-se em direito em 1950 e em Filosofia, em 1960. Neste período, Suassuna publicou vários poemas e a peça “*O Auto da Compadecida*”, em 1955, que lhe deu notoriedade nacional. Criou laços de amizade com aqueles que viriam a ser os pilares do movimento armorial, como Francisco Brennand, José Laurênio de Melo e Hermilo Borba Filho, por exemplo.

Sobre o termo escolhido para dar nome ao movimento, Suassuna declara:

Em nosso idioma, “Armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco Brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para classificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII. (SUASSUNA, O Movimento Armorial, 1974).

Segundo o dicionário, a palavra “Armorial” significa “livro de registros de brasões”. Para além de ser um “belo nome”, Suassuna também associa a heráldica que, no Brasil, é uma arte eminentemente popular, presente desde os ferros de marcar boi até as bandeiras e e camisas de clubes de times de futebol. (NEWTON JÚNIOR, 1990)

Para Suassuna, “toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta” estão relacionados ao tipo de sonoridade que ele pretendia para a música armorial. A ideia era que os instrumentos eruditos, deveriam buscar maior proximidade com o som dos instrumentos populares.

Em entrevista coordenada por Arlindo Teles (2009), Suassuna explica seus objetivos para o Movimento Armorial:

O Movimento Armorial foi criado na década de 70 do século XX, com o objetivo de procurarmos juntos, os artistas e escritores que dele participaram, e participam, uma arte brasileira erudita, fundamentada na raiz popular da nossa cultura. Procuramos essa arte também com o objetivo de lutar contra o processo de descaracterização e de vulgarização da cultura brasileira. Agora, existem duas coisas que eu gosto de ressaltar a propósito do Movimento Armorial: uma é isso tudo que eu disse até agora, é apenas um ponto de partida, que nos reunia a todos nós. A partir dele cada um segue o seu caminho individual completamente liberto de qualquer norma ou imposição, que isso não existe no Movimento Armorial. Aqui nós procuramos respeitar muito a liberdade criadora de cada um dos artistas que dele participe. Outra coisa que eu gostaria de destacar a respeito do Movimento Armorial é que ele é realmente um Movimento. eu tenho visto muita coisa por aí sendo rotulada de Movimento e quando vamos ver, é apenas uma onda musical. O movimento Armorial é o verdadeiro Movimento como a Escola do Recife, no fim do século XIX; o Movimento Modernista, o Movimento Regionalista. O Movimento Armorial é um Movimento porque é abrangente, ele atua em vários setores, pratica-se nele vários gêneros da arte, artes plásticas, artes literárias, o Romance, o Teatro, a Poesia, a Pintura, a Escultura, a Gravura, o Tapete, a Cerâmica, e por aí vai. Quer dizer então, é realmente um Movimento, como foi o Modernista e o Movimento Regionalista. Então o sonho que eu tenho para o Armorial é que ele continue, mesmo que não seja sob este nome, ou seja,

continue a haver artistas e escritores que se preocupam em fazer de seu trabalho alguma coisa que expresse nosso país e nosso povo.  
(TELES, 2007)

### **1.3 As fases do Movimento Armorial: Preparatória, Experimental e Romançal**

Sobre a fase Preparatória, em entrevista ao *Jornal do Commercio* em 1975, Suassuna declara:

A literatura, as artes e as diversas iniciativas armoriais começaram antes do lançamento por assim dizer ‘oficial’ do Movimento, cujo início, porém, já com o nome que o consagrou, sucedeu em 1970. Em 1946, escrevi e publiquei meus primeiros poemas ligados ao Romanceiro Popular do Nordeste. Tinha, então, meu trabalho literário muito ligado ao de Francisco Brennand, ao de José Laurênio de Melo, ao de Hermilo Borba Filho e outros. Naquele mesmo ano de 1946, por iniciativa minha, apresentei no Teatro Santa Isabel, juntamente com meu colega de turma Irapuan de Albuquerque e numa antecipação daquilo que seriam, depois, os concertos armoriais – misto de música e espetáculo – uma exibição de cantadores e violeiros, destacando, em artigo publicado então, a importância da ‘poética’ do Romanceiro e a da ‘viola sertaneja’, cujo o som eu considerava semelhante ao ‘clavicórdio’. Depois daí, em várias ocasiões, falei deste tipo de música – a das violas, pífanos e rabecas, sonhando com uma música brasileira de câmara que, depois, viria a ser realizada pelo Quinteto Armorial e pela Orquestra Romançal Brasileira. (NEWTON JÚNIOR, 1990).

Durante a fase Preparatória do Movimento (1946-1969), Ariano Suassuna participou da criação de alguns grupos com o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR), o Atelier Coletivo com Abelardo da Hora, Francisco Brennand, e o Teatro Popular do Nordeste (TPN), com Hermilo Borba Filho. Em 1946, com apenas 19 anos, Suassuna juntamente com Irapuan de Albuquerque, organizou um encontro de cantadores e violeiros no Teatro de Santa Isabel. Este evento causou

inquietação na “elite” cultural de Pernambuco, que consideravam o Teatro como um local de exposição de arte erudita. Em 1969, Suassuna assume o cargo de Diretor do Departamento de Extensão e Cultura (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco.

A fase Experimental (1970-1975) é marcada pela oficialização do Movimento Armorial. O concerto de inauguração se deu no dia 18 de outubro de 1970, na catedral de São Pedro dos Clerigos, em Pernambuco, onde a Orquestra Armorial de Câmara realizou um concerto com obras de compositores brasileiros do período barroco do século XVIII como José de Lima e Luís Álvares Pinto, e compositores do Movimento, sendo eles Capiba, Jarbas Maciel, Clóvis Pereira e Guerra-Peixe. Paralelamente ao concerto, acontecia também uma exposição de artes. (MARINHO, 2010).

No dia do lançamento do que seria a proposta do Movimento Armorial, Suassuna destaca aquilo que seria ideal para a arte armorial.

Era a ligação com tudo isso que dava unidade ao meu trabalho de escritor, à pintura de Francisco Brennand, ao romance de Maximiano Campos, à poesia de Deborah Brennand, Janice Japiassu, Ângelo Monteiro e Marcus Accioly, à gravura de Gilvan Samico, ao desenho de Fernando José Torres Barbosa, ao filme ‘A Compadecida’ de George Jonas, à escultura de Fernando Lopes da Paz, a certas preocupações de arquitetos como Reginaldo Esteves, José Luiz Menezes e Arthur Lima Cavalcanti, todos nós procurando fincar os pés nas raízes barrocas e populares do nacional brasileiro. Nos quadros do grande Francisco Brennand certos frutos e folhagens aparecem como selos ou brasões pintados no centro da tela, como se esta fosse um enorme escudo de armas: o Caju vermelho ou amarelo é o fruto brasileiro por excelência e é, portanto, a nossa insígnia vegetal brasileira, assim como a Onça é o nosso animal heráldico mais característico. Foi assim, também, que nasceu a Música armorial de Capiba, Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Guerra-Peixe, Cussy de Almeida, Sebastião Vila-Nova e Generino Luna. Pronto! Já estava feito e está, agora, explicado. A Arte Armorial-Popular Brasileira está na rua, à disposição dos inimigos para os ataques e dos amigos para os incentivos e elogios. (SUASSUNA, Arte Armorial., 1970)

Com a inauguração do Movimento Armorial em 1970, surgiram também a Orquestra de Câmara Armorial e o primeiro Quinteto Armorial. Durante este período, Suassuna lança



também uma das suas obras mais importantes, o Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta (1971). Em 1974, Suassuna lança o Livro "O Movimento Armorial". Marina Marinho diz que "na bibliografia existente a respeito do Movimento Armorial, este livro é um dos mais importantes, pois, nele, Suassuna esboça todo o pensamento armorial em relação às áreas artísticas contempladas pelo Movimento. Outro ponto importante foi, em 1971, o lançamento do Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe de Vai-e-Volta que esgotou três edições. Também durante esta fase, Ariano Suassuna assume a Secretaria de Cultura de Pernambuco (1975 a 1978).

A Fase Romançal (a partir de 1976) teve início com a estreia da Orquestra Romançal Brasileira em concerto realizado no Teatro de Santa Isabel, em Recife. Foi criado o Balé Armorial, que durou pouco tempo, e em seguida foi criado o Balé Popular do Recife, que existe até hoje. Nesse período Suassuna é nomeado Secretário de Cultura do Recife.

Há quem defenda que houve uma outra fase do Movimento Armorial, chamada 'Arraial' (1995 em diante). Esta é marcada pela nomeação de Suassuna como secretário de Cultura do Estado de Pernambuco. É importante mencionar também a criação de novos grupos como o Grupo Grial de Dança, o Grupo Arraial Vias da Dança e dois espaços ligados ao Movimento Armorial: o Teatro Arraial e o espaço Ilumiara Zumbi. Outro ponto de destaque nessa fase, é a criação do Quarteto Romançal, coordenado Antônio Madureira, que era músico e compositor no Quinteto Armorial, durante a fase Exploratória do movimento.

Há quem diga que o fim do Movimento Armorial se deu em 1981, data em que o Diário de Pernambuco publicou o artigo "Despedida", após anos sem que Suassuna se pronunciasse acerca do Movimento.

Na opinião do autor, o Movimento Armorial cumpriu o objetivo proposto por Ariano Suassuna. As marcas deixadas pelo Movimento foram significativas e estão presentes, mesmo nos dias de hoje, nas mais diversas expressões artísticas.

## **1.4 Os primeiros interpretes no Movimento Armorial**

O Movimento Armorial foi um acontecimento artístico muito abrangente na área das artes, abraçando a cerâmica, a pintura, a tapeçaria, a gravura, o teatro, a escultura, o romance, a poesia, o cinema, a arquitetura e a música. Este último, porém, talvez tenha sido o de maior destaque. Desde a inauguração oficial do Movimento, a criação do Quinteto Armorial, da Orquestra Armorial de Câmara e posteriormente da Orquestra Romançal Brasileira,

ajudaram a disseminar as ideias de Ariano Suassuna, através dos concertos e turnês que esses grupos realizaram.

A primeira formação do Quinteto Armorial (1969), o “Primitivo”, como era chamado por Suassuna, era composto por duas flautas, um violino, uma viola-de-arco e bateria, e foi baseada no *terno de pífanos* de Mestre Ovídio (conjunto popular formado por dois pífanos, duas rabecas e zabumba) Sobre a origem do Quinteto, Suassuna diz:

Foi em 1969 que começamos, propriamente, o trabalho de composição da Música Armorial [...] realizado para um Quinteto que fundei e cuja estrutura era baseada na do “terno” de Mestre Ovídio, composto de dois pífanos e duas rabecas. O primitivo, *Quinteto Armorial* fundado por mim em 1969, era, portanto, composto de duas flautas – por causa dos dois pífanos do terno – um violino e uma viola-de-arco – por causa das duas rabecas – e percussão, por causa da zabumba. (SUASSUNA, O Movimento Armorial, 1974).

O Quinteto Armorial foi criado para a pesquisa daquela que seria a música sonhada por Suassuna para o Movimento. Porém, Ariano não estava de todo satisfeito, pois não concordava com a ideia de trocar os instrumentos populares pelos mais refinados. A substituição da zabumba pela bateria e a ausência da viola caipira por exemplo, incomodavam Ariano, que defendia a ideia de que a “rusticidade” dos instrumentos populares era a essência da música armorial. Suassuna conta ainda que, na tentativa de suprir a ausência de tais instrumentos, os músicos Jarbas Maciel, Cussy de Almeida convidavam ocasionalmente o violonista Henrique Annes para integrar o grupo.

A Orquestra Armorial de Câmara foi criada pelo então Diretor e professor de violino do Conservatório Pernambucano de Música, Cussy de Almeida. O músico sugeriu a Suassuna que o grupo realizasse o concerto de inauguração do Movimento Armorial. Assim, em 1970, a Orquestra estreou, tendo os músicos do Quinteto Armorial incorporados ao grupo.

Sobre a fusão dos grupos, Suassuna (1974) declara:

Depois da fundação da Orquestra (Armorial de Câmara), o trabalho ficou dividido: a Orquestra, que absorvera inclusive os membros do Quinteto que eu tinha fundado, passou a se encarregar da execução das músicas. As encomendas de partituras continuaram a meu cargo, sendo que eu, inclusive, continuei a fazer sobre os músicos

um trabalho de supervisão, escolhendo o que achava bom e rejeitando o que me parecia, não digo mau, mas não muito de acordo com o que eu sonhava para a Música Armorial. (SUASSUNA, O Movimento Armorial, 1974)

O “trabalho de supervisão” citado por Suassuna talvez seja relacionado à influência de Cussy de Almeida sobre os músicos. O violinista prezava pelo “refinamento” do som, enquanto Ariano defendia a “rusticidade” e a “aspereza” dos sons de instrumentos populares.

Sobre essa questão, Moraes (2000) comenta:

Como músico, Cussy de Almeida defendia uma maior homogeneidade do som de uma orquestra. Esse ponto de vista do violinista Cussy de Almeida, desde o início da fundação da orquestra, contava com a resistência de Ariano Suassuna. Este acreditava que os instrumentos “realmente” populares poderiam ser incorporados à música armorial, dando-lhe um som áspero, que considerava ainda mais próximo da música nordestina. Essa incorporação ou não de instrumentos populares na música armorial seria alvo de discordâncias dentro do próprio movimento. (MORAES, 2000)

As discordâncias entre Cussy e Suassuna fizeram com que o escritor criasse um segundo quinteto, batizado de Quinteto Armorial. Esse novo grupo contava com a participação de:

Antônio José Madureira na viola sertaneja; Edílson Eulálio no violão; Antônio Carlos Nóbrega de Almeida no violino; e dois remanescentes do Quinteto primitivo: Jarbas Maciel, na viola-de-arco, e José Tavares de Amorim na flauta. Para esse grupo, Antônio José Madureira começou a compor músicas suas e a adaptar outras, de maneira a iniciarmos o trabalho. Note-se bem que digo “iniciarmos”: é que eu estava bem consciente de que estávamos ainda Tateando, em busca do caminho novo, como, aliás, declarei no programa do concerto de estreia, ao afirmar: “Estamos, ainda, na fase experimental”. (SUASSUNA, O Movimento Armorial, 1974)

Fernando Torres Barbosa, - que integraria o grupo mais tarde, em 1972 – foi o responsável por apresentar o jovem Madureira a Suassuna. O escritor pediu que viessem dois cantadores do interior da Paraíba para ensinar viola caipira para Madureira que, em poucos

dias, já conseguia ter o mesmo rendimento que tinha no violão, na viola. (SUASSUNA, 1974). Sob esta nova formação, o Quinteto Armorial produziu os elepês *Quinteto Armorial – do Romance ao Galope Nordestino* (1974) e *Aralume* (1976), sendo o primeiro, vencedor do prêmio APCA, como melhor conjunto instrumental. Os outros dois elepês produzidos pelo grupo foram *Quinteto Armorial* (1978) e *Sete Flechas* (1980). Nesses dois trabalhos devemos destacar a substituição de Egildo Vieira do Nascimento por Antônio Fernandes de Faria e a participação da Orquestra Romançal Brasileira na faixa *Toque para Marimbau e Orquestra* (1978), de Antônio Madureira.

O Quarteto Romançal foi criado em 1996 e contou com a participação de Sérgio Campelo, na flauta, Aglaia Costa, no violino e rabeca, João Carlos Araújo, no violoncelo, e Antonio Madureira, no violão. O grupo, liderado por Madureira, funcionava como uma continuação do Quinteto Armorial, cujo a missão era difundir a música armorial. Sobre o trabalho do quarteto Romançal, Suassuna declara:

Antonio Madureira é regente e a obra de Antonio Madureira entrarão para o concerto universal da música de todos os países fraternalmente una em sua rica variedade - com a nota mais marcadamente brasileira e pessoal que possuímos. Então, um russo, um francês e um romeno poderão ouvi-la com a mesma encantação, com a mesma alegria com que nós, brasileiros, ouvimos Stravinsky, Erik Satie ou Bela Bartok. “Porque em minha opinião, a música de Antonio Madureira tem, para o Brasil, a mesma importância que a gravura de Gilvan Samico, o romance de Guimarães Rosa e a poesia de João Cabral de Melo Neto”.

O Quarteto Romançal gravou dois CDs: *Romançal* (1997) e *Tríptico – No Reino Da Ave Dos Três Punhais*.

## 1.5 Os principais compositores do Movimento Armorial

**Antonio Madureira**, Zoca Madureira, como também era conhecido, nasceu no dia 24 de novembro de 1949, na cidade de Macau, no Rio Grande do Norte. Teve seu primeiro contato musical ainda criança, quando seu pai adquiriu um violão, já sabendo que algum dia, um de seus filhos iria se interessar pelo instrumento. Teve diversos professores de diferentes gêneros de atuação. Madureira conta que seu primeiro professor estudou violão clássico no

Rio de Janeiro, o outro tocava em bailes. Em 1967, entra na Escola de Música de Natal/RN, na classe de Fidja Siqueira. No ano seguinte, sua família se muda para Recife e lá, Antonio Madureira continua seus estudos com o violonista espanhol, José Carrión. Paralelamente aos seus estudos de violão, Madureira estuda composição de forma autodidata. Neste período, Antonio Madureira fazia parte do grupo de teatro “Teatro Popular do Nordeste”, onde teve contato com o escritor e teatrólogo Hermilo Borba Filho. O escritor foi responsável por apresentar o jovem violonista à Ariano Suassuna que, após ouvir algumas de suas composições, o convidou para fazer parte do Movimento Armorial e integrar o Quinteto Armorial. Antonio Madureira foi o compositor mais atuante dentro do Movimento como, compositor, arranjador e músico. (BOLIS, 2017)

**Lourenço da Fonseca Barbosa**, popularmente conhecido como Capiba, nasceu em 28 de outubro de 1904 em Surubim, Pernambuco. Nascido numa família de músicos, seu pai, Severino Atanásio de Souza Barbosa era maestro da banda de Surubim. Aos nove anos de idade, tocava trompa e anos depois, piano. Capiba era bastante conhecido por compor Frevos, mas também escreveu samba e música erudita. Foi um dos pioneiros no Movimento Armorial e algumas das suas obras estão incluídas na discografia do Quinteto Armorial, como “Toada e Desafio”.

**César Guerra Peixe** nasceu em Petrópolis, no Rio de Janeiro, em 18 de março de 1914. Aos cinco anos de idade, teve suas primeiras aulas de bandolim com seu pai, Francisco Guerra-Peixe, nascido em Portugal, que era ferrador de cavalos e músico semi-profissional nas horas vagas. Em 1925, seu pai o inscreve na Escola de Música Santa Cecília, em Petrópolis, onde estudou solfejo com Henrique Herry; piano com Adelaide Carneiro e, posteriormente, com Elfrida Strattman e violino com Gao Omacht. Enquanto aluno desta escola, recebeu uma medalha de ouro e três de prata pelo seu desempenho e em 1929, tornou-se “professor-coadjuvante” da instituição. Em 1931, foi aluno particular de Paulina D’ambrósio, passando a viajar com frequência ao Rio de Janeiro, em 1932 foi admitido como aluno de violino no então Instituto Nacional de Música. Teve aulas particulares de composição com Newton de Pádua, entre 1936 e 1943, graduou-se em composição no Conservatório Brasileiro de Música, em 1943. Neste período, trabalhou como violinista e arranjador no Cine Glória e como Orquestrador na Radio Tupi. Em 1944, tem sua primeira obra sinfônica, nacionalista, tocada na Radio Tupi. Neste período, passa a ter aulas com Hans-Joachim Koellreutter e ingressa no grupo Música Viva. Em 1947, teve a estreia de sua obra dodecafônica, a Sinfonia nº1, de 1946, na Rádio BBC de Londres. Em 1948, seu Noneto é executado pela orquestra da Rádio Zurique e dirigida pelo alemão Hermann Scherchen, que o convida para estudar regência e composição na Suíça. Guerra, que não

estava satisfeito com o dodecafonismo, recusa o convite e assina contrato com uma rádio no Recife, onde realiza um importante trabalho de coleta de músicas folclóricas. Neste período, compõe suas primeiras trilhas de filmes como “Terra é Sempre Terra” (1951), “Canto do Mar” (1953) e o “Craque” (1954). Em 1953, muda-se para São Paulo, onde frequenta o curso de folclore musical do Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade. Realiza pesquisas nas cidades de São Paulo, a fim de coletar mais material musical. Em 1955, publica o livro “Maracatus do Recife. Em 1962, retorna ao Rio de Janeiro para atuar como violinista da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC e lecionar em seminários de música. Dentre muitos dos seus alunos, destacam-se Clóvis Pereira, Sivuca, Capiba, Ernani Aguiar, Antonio Guerreiro. (BARBEITAS & ASSIS, 2015).

**Clóvis Pereira** nasceu em Pernambuco em 14 de maio de 1932. Iniciou seus estudos musicais na cidade do Recife, onde estudou piano na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em 1950. Ingressou como pianista da Rádio Jornal do Commercio em 1952 enquanto, em paralelo, tinha aulas de harmonia, composição e orquestração com o compositor carioca, César Guerra-Peixe. Em 1953, quando se tornou diretor musical e maestro da Rádio, ficou conhecido como o regente mais jovem do Brasil. Em 1954, escreveu a “Valsa Risomar”, sua primeira obra, dedicada á sua noiva. Nos anos de 1960, foi professor de harmonia no I Curso Nacional de Música Sacra e professor de teoria música e harmonia na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Ainda na década de 60, atuou como Diretor Musical da TV Jornal do Commercio. Venceu o Primeiro Concurso Nacional de “Arranjo para coro misto a quatro vozes”, em 1967, promovido pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Ainda em 1967, nasce “Lamento e Dança Brasileira”, sua primeira obra sinfônica, estreada pela orquestra Sinfônica do Recife, sob a batuta do compositor. Em 1970 foi o lançamento do Movimento Armorial e Ariano Suassuna, seu idealizador, convida Clóvis para compor obras para o Movimento, além de ingressar como professor de teoria musical e harmonia da UFPB. Nesse mesmo período, Clóvis fez uma digressão norte-americana como regente do Coral Universitário da Paraíba, realizando concertos no Lincoln Center (Nova York) e no Kennedy Center (Washington). Em 1977, sob encomenda da UFPB, Clóvis compõe sua primeira obra sacra em estilo armorial, a “Grande Missa Nordestina”. Em 1980, transferiu--se para o Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, e assumiu o cargo de Diretor Superintendente do Conservatório Pernambucano de Música entre 1983 e 1986. Em 1984, recebeu a Medalha do Mérito Educacional pelos serviços prestados à educação do Estado de Pernambuco. Clóvis Pereira fez um curso de orquestração da Berklee School of Music, em Boston (EUA) entre 1962 e 1965, e concluiu seu Mestrado em Composição na Boston University em 1991. Em 1997, recebe uma homenagem do Conselho Municipal de

Cultura da cidade do Recife, e em 1999, recebeu a Placa de Santa Cecília, da Prefeitura Municipal de Olinda. Foi homenageado no VIII VIRTUOSI, em 2005, onde foram executadas e gravadas algumas de suas obras. Clóvis Pereira conclui em 2010 a obra “Abertura OSR 80 anos”, composta para a comemoração dos 80 anos de fundação da Orquestra Sinfônica do Recife (OSR), que foi estreada no Teatro de Santa Isabel (Recife-PE), em 30 de julho de 2010, pela OSR tendo o maestro Giuseppe Gioia (n.1954) como maestro.

## CAPÍTULO 2 – CONCERTINO EM SOL MAIOR PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA DE CÂMARA, DE CLÓVIS PEREIRA.

### 2.1 Breve Histórico

O concertino para violoncelo foi composto em 2004, a pedido do violoncelista Antonio Meneses<sup>1</sup>. O músico estava em Pernambuco, na casa de Rafael Garcia, e conta que ficou fascinado após ouvir o *Aboio*, segundo andamento das *Três Peças Nordestinas*, de Clóvis Pereira. Então o violoncelista pediu para que o maestro chileno o colocar em contato com o compositor.

Clóvis conta que, em princípio, hesitou, pois sabia que o músico “já havia tocado tudo de mais apurado, de mais difícil.” E comenta ainda:

Aí, Meneses me ligou de novo e insistiu, pedindo para que eu escrevesse nem que fosse uma página para ele estreiar no festival Virtuosi de 2004 [...]. Ficou tão grande que tive que compor um concerto. Então coloquei o *Aboio* no segundo movimento e criei um rondó em estilo de galope no terceiro. (CONCERTO, 2010)

Acredita-se que a estreia do Concertino em sol maior para violoncelo e orquestra de câmara, de Clóvis Pereira ocorreu no I Virtuosi Gravatá, em 2009. Dirigida pelo maestro Rafael Garcia, a orquestra Virtuosi interpretou o concertino tendo o violoncelista Antonio Meneses como solista que, para além da obra do compositor pernambucano, também tocou o Concerto para violoncelo e orquestra em dó maior, de Joseph Haydn.

Em 2010, Antonio Meneses gravou um CR-ROM onde inseriu o Concertino em sol maior para violoncelo e orquestra de câmara, de Clóvis Pereira, entre os dois concertos para violoncelo e orquestra, de Joseph Haydn. No concertino Meneses foi, além de solista, diretor do grupo de cordas. Nos concertos, a Northern Sinfonia contou com a direção do maestro Bradley Creswick.

---

<sup>1</sup> Biografia disponível em <http://www.antoniomeneses.com/biography.htm>  
<http://www.antoniomeneses.com/biography.htm>



## 2.2 A estética da música Armorial

A principal fonte de informação sobre a estética da música armorial está num artigo escrito por Ariana Perazzo de Nobrega: *A Música no Movimento Armorial* (2007). Foram realizadas entrevistas com alguns dos principais músicos e compositores do movimento armorial, como Antonio Madureira, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Clóvis Pereira a fim de ter um documento escrito, tendo em vista o pouco material existente nesta área de pesquisa. Segundo Nobrega (2000), na música armorial “apresenta-se melodia modal, com uso frequente de escalas com quarto grau aumentado e a sétima abaixada, de cordas duplas e de melodias curtas, contendo fragmentos que se repetem.” Antonio Madureira também cita as “notas rebatidas”, que geralmente aparecem em grupos de “semicolcheias, tendo sempre uma que se repete para ligar a seguinte”, e comenta que, para além dessa ligadura, o resultado sonoro produz uma acentuação característica muito presente na música nordestina.

[...] a música armorial recorre sistematicamente a formas do sistema modal nordestino. O sistema modal nordestino é um herdeiro da modalidade do canto gregoriano. [...] Toda a música nordestina está baseada no sistema modal. Alguns músicos nacionalistas já haviam recorrido a este sistema, tornando-o um elemento característico da futura linguagem musical nacional [...]. (SANTOS, 1999)

Outra característica comum na música armorial é o uso de cordas duplas, cordas soltas e o pouco uso das mudanças de posição, optando por usar as posições básicas do instrumento. Quanto a forma e textura, Jarbas Maciel diz que a música armorial segue o modelo da música Barroca. Segundo Nobrega, “a repetição de fragmentos melódicos é constante, apresentando-se em diferentes instrumentos, sobrepondo com uma variedade de material rítmico. Muitas vezes, o material melódico surge em superposição de terças paralelas, técnica essa frequente na música popular e na polifonia europeia (falso-bordão) e acompanhada de nota-pedal. O uso de pedais, muito comum, é encontrado com nota sustentada como *ostinato*, podendo também ser rítmico.”

A exploração rítmica na música armorial se dá através do uso de anacruses, acentuação de tempos fracos e a utilização de síncopas. Clóvis Pereira confessa a Nobrega que, na sua opinião, os instrumentistas de formação académica não as sabem executar muito bem, que as fazem matematicamente, “sem balanço”.

Clóvis Pereira explica à Ariana Perazzo de Nobrega, qual era a abordagem harmónica proposta para a música armorial:

A tônica seria o acorde perfeito maior, Ré I grau, a subdominante funcionaria como IV grau, como no clássico, o acorde de II grau como dominante da dominante, ou seja, é usado o acorde de Mi maior sem provocar modulação por causa da quarta aumentada. Pode-se usar melodicamente a escala de Ré com a sétima abaixada e o II grau com sol#, estando harmonicamente a escala com a quarta aumentada, mesmo que melodicamente não apareça. Então, talvez a escala fosse um misto de ré - mi e fá# - sol - sol# - lá - sib - si - dó - nunca dó#. Nunca havia a sensível, sempre havia acordes alterados que não provocavam modulações, contrariando o modo clássico, que quando tem uma nota alterada tem de modular. Portanto, quando aparecia a dominante da dominante, ela não resolvia, voltava para a tônica como se fossem dois polos contrários, ficando a tônica no centro, a dominante um grau acima para a esquerda e uma subdominante um grau para baixo. Usava o sétimo grau do lado de cá, o II grau alterado do lado de cá e a tônica, agora a dominante europeia, não aparecia, o que seria o V grau de lá com dó#, porque dó# estava proibido de usar para não aproximar com a tonalidade europeia. (NÓBREGA, 2020)

Será baseado nas informações da pesquisa de Ariana Nobrega (2000) que será realizada, no tópico seguinte, a análise do Concertino em Sol Maior para Violoncelo e Orquestra de Câmara, de Clóvis pereira, onde serão apontadas as características da música armorial, bem como sugestões de arcadas, dedilhações e fraseados, baseando-se nas Master classes ministradas ao autor, pelo violoncelista Antonio Meneses, a quem a obra foi dedicada.

## 2.3 Análise Musical do Concertino – Primeiro andamento - Allegro com Moto

A tabela a seguir mostra como o primeiro andamento foi dividido.

ESTRUTURA Allegro com Moto			
<b>A</b> Do compasso 10 ao 37	<b>A'</b> Do compasso 38 ao 59	<b>Quase uma Cadência</b> Do compasso 60 ao 64	<b>Aa</b> Do compasso 65 ao 86
<b>A''</b> Do compasso 87 ao 111	<b>A'b'</b> Do compasso 112 ao 131	<b>Cadência</b> Do compasso 132 ao 152	<b>A'a'</b> Do compasso 153 ao 163
<b>A''c'</b> Do compasso 164 ao 185	<b>Ponte</b> Do compasso 185 ao 191	<b>Aa'</b> Do compasso 192 ao 217	<b>Coda</b> Do compasso 218 ao fim

Tabela I - Divisão do Primeiro Andamento - Allegro com Moto

Podemos notar a ausência de um segundo tema e de um desenvolvimento, reforçando a ideia apresentada por Nobrega. O tema **A** é apresentado e sofre pequenas alterações ao longo do andamento, mas não a ponto de caracterizar um tema **B**, por exemplo.

O primeiro andamento se inicia com uma pequena introdução, num ritmo característico da música nordestina, o “Galope”, formado por uma colcheia ligadas a duas semicolcheias. O compositor usa os segundos violinos e as violas para fazer um ostinato rítmico, que se perpetua até o compasso 23.



Figura 1 Galope nos violinos e violas

O tema **A** apresenta-se na primeira intervenção do violoncelo solo, no compasso 10. A melodia trás as "notas rebatidas", assim denominadas por Antonio Madureira, sendo este um importante fragmento que se irá perpetuar durante todo o primeiro andamento.



Figura 2 "notas rebatidas" no violoncelo solo.

A exposição do tema **A** apresenta-se em Sol maior e esta pode ser dividida em três subsecções, como mostra a tabela a seguir:

<b>A</b>		
<b>Aa</b> – do compasso 10 ao 16	<b>Ab</b> – da anacruse de 18 ao compasso 26	<b>Ac</b> – do compasso 27 ao compasso 37

Tabela II - Subdivisão de A

O compositor usa a combinação de alguns modos gregos e empréstimos modais para a construção da obra. A primeira subsecção **Aa** gira em torno do campo harmônico de Sol, nos modos Lídio e Mixolídio. Podemos notar, ao longo de toda a secção **A**, a ausência da sensível de Sol, Fá sustenido, reforçando a ideia de harmonia modal para a música armorial apresentada por Clóvis Pereira. Podemos apontar também as intervenções da orquestra em tempo "fraco" do compasso ternário.

Figura 3 partitura geral, harmonia modal e acompanhamento da orquestra em tempo “fraco”

Em **Ab**, continuamos em Sol, porém, a anacruse indica a entrada no modo Frígio, no terceiro tempo, bem como os próximos acordes tocados na orquestra. O compasso 19, a melodia apresenta-se no modo Frígio, tal como o acorde tocado pela orquestra. No terceiro tempo do compasso 21, o compositor usa um acorde de empréstimo do modo Mixolídio, Dó maior, mas volta logo do modo Frígio e permanece até o compasso 23. No compasso 26, o acorde de Si diminuto com sétima maior indica a volta ao campo harmónico de Sol maior, no modo Mixolídio, sem nenhuma preparação, como defende Clóvis Pereira.

Em **Ac**, o tema de **Aa** é reapresentado, com pequenas variações na parte da orquestra que, outrora intervinha no terceiro tempo do compasso ternário, agora em sincopas. Alterações também na harmonia que continua no modo Mixolídio, mas agora a usar o I – Vm – I (Sol maior – Ré menor – Sol maior). Nos compassos 31 e 32, outro empréstimo modal, desta vez de Lá maior, caracterizado pelos acordes de Lá maior e Si maior, no modo Mixolídio. No compasso 34, apresenta-se um fragmento do tema em uníssono onde, apesar de não haver um acorde que o determine, podemos considerar que a nota do compasso 36 seria a dominante do VII, Fá sustenido menor.

No que diz respeito ao fraseado, Antonio Meneses diz que a frase é construída de dois em dois compassos, onde o primeiro impulso se dá no primeiro tempo e a anacruse conduz para o próximo compasso, sem a necessidade de manter a intensidade da nota longa. A imagem a seguir mostra o arco de fraseado proposto por Meneses.



Figura 4 arco de fraseado proposto por Antonio Meneses.

O tipo de apogiatura usada por Clóvis é comumente usada pelos pífanos na música popular nordestina, sendo executada curta e ligeiramente antes do tempo.

Tecnicamente falando, é preciso que o violoncelista prepare o braço antecipadamente para que a realização da apogiatura. As outras notas do grupo de semicolcheias não precisam ser tocadas matematicamente em tempo, adquirindo assim o “balanço” comentado por Clóvis.

A divisão da secção **A'** pode ser feita da seguinte maneira:

<b>A'</b>		
<b>A'a</b> – do compasso 38 ao 46	<b>A'b</b> – do compasso 47 ao 49	<b>A'c</b> – do compasso 50 ao 59

Tabela III - Subdivisão de A'

A subsecção **A'a** apresenta o mesmo motivo temático de **Aa**, porém, agora no campo harmônico de Fá sustenido. Na frase do violoncelo solo temos o modo Frígio nos compassos 38 e 39, modo Eólio do compasso 40 ao 44 e o fechamento em Fá sustenido menor harmónico, com o uso do sétimo grau alterado (Mi sustenido). Outro ponto a ser destacado aqui é a maneira com a que o compositor muda ligeiramente acompanhamento orquestral. Clóvis mantém o ostinato rítmico nos segundos violinos. Nas violas, por outro lado, o compositor usa apogiatras harmónicas para criar tensões.



Figura 5 apogiatras harmónicas na parte das violas.

A subsecção **A'b** pode ser considerada uma pequena transição para o campo harmónico de Sol. A frase dos violinos apresenta-se em Fá sustenido Frigio nos compassos 47 e 48 e menor harmónico no compasso 49. Nos compassos 48 e 49, temos o que Marinho chama de acorde “nordestino”, acordes com o quarto grau aumentado e o sétimo abaixado, oriundo da mistura dos modos Lídio e e Mixolídio.



Figura 6 Acorde de Sol “nordestino” e fechamento em Fá sustenido menor harmónico

Na subsecção **A'c**, a orquestração apresenta-se mais preenchida. O uso das apogiaturas harmónicas se mantém, desta vez as tensões são causadas pelos intervalos de 2ª menor. O novo motivo aparece na parte do violoncelo solo e fica aqui a sugestão de arcada:



Figura 7 sugestão de arcada

A razão para ligar essas duas colcheias, bem como as semicolcheias a seguir, é para estar semelhante a vez que este motivo aparece nos primeiros violinos (subsecção **A'b**). A escolha de fazer as outras notas com o compasso para cima é para facilitar o impulso forte no primeiro tempo. Na anacruse do compasso 53, a velocidade ajuda a ter este impulso, apesar da nota para cima.



A secção seguinte, “**quase una Cadência**”, o compositor usa da progressão rítmica pra conseguir o efeito de acelerando. Meneses sugere que se comece piano, pois haverá um grande crescendo pela frente e que o carácter deve ser de incerteza. Nos compassos 63 e 64, Antonio diz que pediu autorização à Clóvis Pereira para alterar a partitura, pois os acordes escritos pelo compositor seriam impossíveis de se tocar. No dia da Masterclasse, eu tocava os acordes da maneira que o meu então professor, Hugo Pilger, me sugeriu. Veja nas figuras a seguir, os acordes escritos por Clóvis Pereira e as “soluções” propostas por Antonio Meneses e Hugo Pilger.

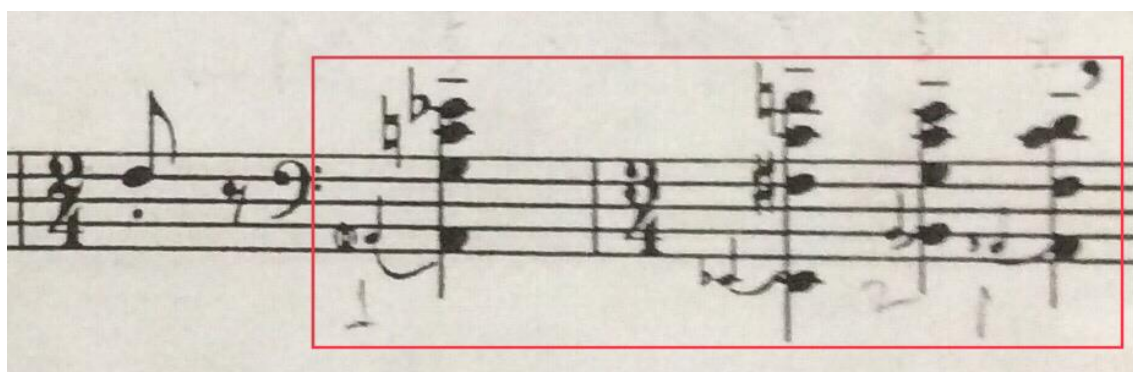


Figura 8 Acordes da cadência escritos por Clóvis Pereira

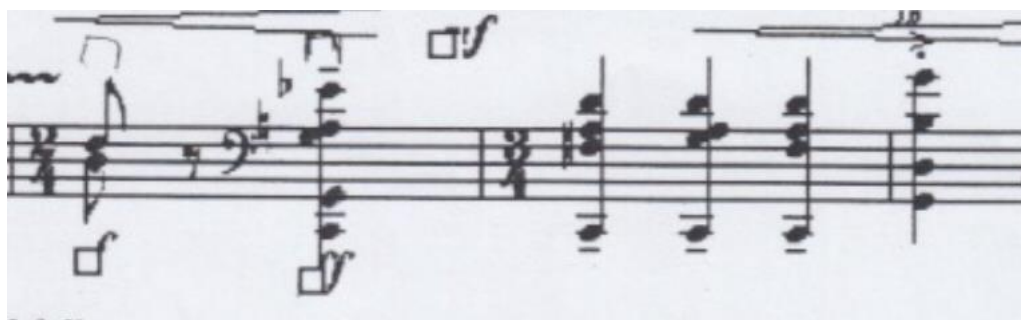


Figura 9 Proposta de acordes de Antonio Meneses



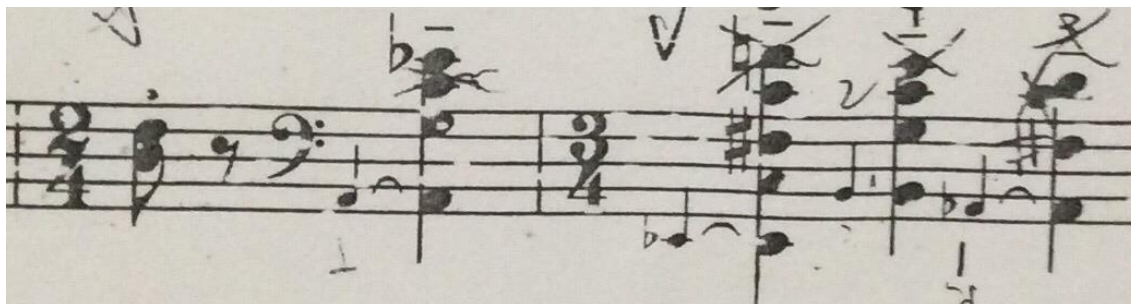


Figura 10 Proposta de acordes de Hugo Pilger

O fim da cadência culmina com o Tutti orquestral a tocar o tema **A**. Os violinos, em uníssonos, reproduzem o tema principal, as violas assumem o ostinato rítmico, os violoncelos e contrabaixos intervêm nos tempos fracos e contratempos. As mesmas indicações de fraseado que se aplicaram ao violoncelo solo outrora, agora aplicam-se também aos violinos.

Esta secção chamar-se-á **Aa** e pode ser dividida assim:

<b>Aa</b>		
<b>Aaa</b> - Do compasso 65 ao 71	<b>Aab</b> – anacruse de 73 ao compasso 82	<b>Aac</b> – do compasso 83 ao 86

Tabela IV - Subdivisão de Aa

A subsecção **Aaa** e **Aab** é uma repetição quase literal do tema apresentado pelo violoncelo solo no compasso 10, a diferença está na parte harmónica, que sofreu algumas alterações. Na primeira aparição do tema com o violoncelo solo, o compositor usa os modos Lídio e Mixolídio para a construção da frase, enquanto que no tutti, usa também um acorde do modo Dórico para dar outro colorido a passagem.

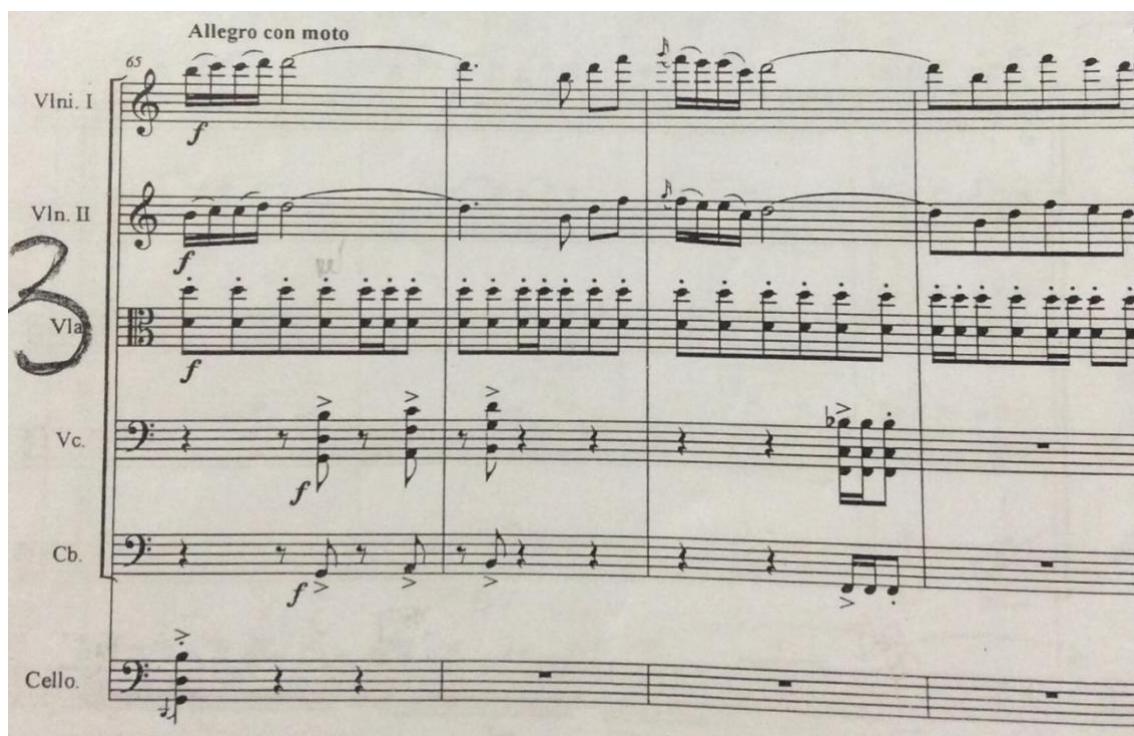


Figura 11 Tutti orquestral

A subsecção **Aac** apresenta uma progressão cromática que indica a transição para a próxima intervenção do violoncelo solista, que será chamada de **A''**. Esta secção pode ser dividida da seguinte maneira:

<b>A''</b>		
<b>A''a</b> – do compasso 87 ao 94	<b>A''b</b> – do compasso 95 ao 102	<b>A''c</b> – do compasso 103 ao 110

Tabela V - Subdivisão de A''

Apesar do compositor indicar a semínima à 82 nesta subsecção, o carácter de Cadência possibilita que o solista faça num tempo mais tranquilo, podendo-se usar de *rubato* para dar a sensação de movimento. Mantem-se a mesma ideia de fraseado, de dois em dois compassos, com apoio no primeiro tempo e a anacruse direcciona para o próximo compasso. Meneses sugere que se faça cada vez “diferente”, acrescentando mais intensidade, culminando em *forte* no compasso 93.

Na segunda frase, em **A''b**, Meneses sugere que se inicie com outra cor e que se toque de maneira mais “impaciente”. Em ambos os trechos, a intensidade proposta por Meneses se

atingiu através do uso consciente da quantidade de arco. A próxima figura mostra uma proposta de distribuição do arco, a fim de facilitar atingir o objetivo que Antonio propõe.

Andante calmo

M.I.

M

T.A.

M.I.

M

T.A.

102

\*  
M.I: Metade Inferior do arco  
M: No meio do arco  
T.A: Todo o arco

Figura 12 Proposta de distribuição de arco para o número 4

Na subsecção **A''c**, os primeiros violinos apresentam nos compassos 103 e 104, um novo motivo que posteriormente será usado no tema do violoncelo solo. A parte do violoncelo orquestral sofreu uma pequena correção no terceiro tempo do compasso 103, alterando a nota Ré para Mi. Ainda falando sobre a linha do violoncelo orquestral, podemos ressaltar também um pequeno contra-canto em relação ao tema apresentado pelos violinos. Outro detalhe que também merece destaque é o uso de nos segundos violinos (compassos 109 e 110), acrescentando uma textura diferente a passagem. A transição para a próxima secção se dá através de um uníssono orquestral, sobre a escala de Sol sustenido menor harmónico.

A partir deste trecho, podemos observar que o compositor pega em alguns motivos apresentados em secções passadas e os transforma. A próxima secção é um exemplo disso. O próximo tema foi extraído de um motivo apresentado em **A'b**. Esta secção, **A'b'**, vai do compasso 111 ao 131 e pode ser dividida da seguinte maneira:

<b>A'b'</b>		
<b>A'b'a</b> – Do compasso 111 à primeira colcheia de 116	<b>A'b'b</b> – anacruse de 117 ao compasso 124	<b>A'b'c</b> - Do compasso 125 ao 131

Tabela VI - Subdivisão de A'b'

Em **A'b'a**, podemos observar uma repetição literal a nível melódico e harmónico. A diferença é que na primeira vez o motivo foi apresentado nos violinos e agora, na parte de violoncelo solo. Outro ponto interessante que podemos observar é que o motivo usado como acompanhamento feito pelo violoncelo solo em **A'b**, agora foi usado como a continuação do tema.

The image shows a musical score for Violin 1 and Cello. The Violin 1 part is in the upper staves, and the Cello solo part is in the lower staves. The Violin 1 part is highlighted with a red box and labeled 'Vln. 1'. The Cello solo part is highlighted with a red box and labeled 'Violoncelo solo'. The score includes dynamics like *p*, *mp*, and *pp*, and performance instructions like *Arco* and *Pizz.*

Figura 13 Motivo apresentado pelos violinos nos compassos 48 e 49

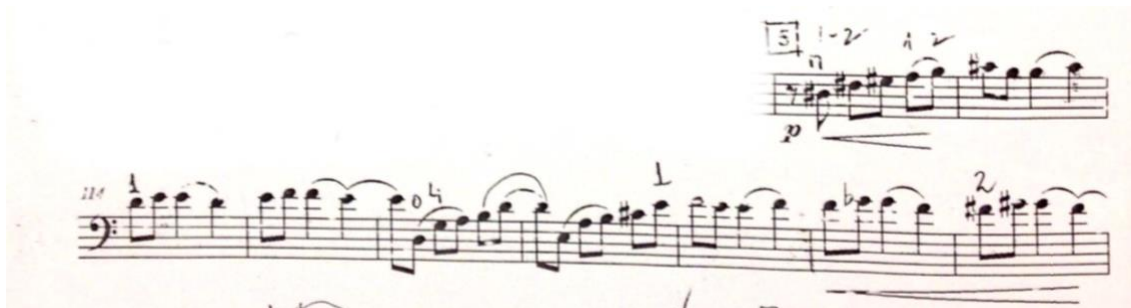


Figura 14 Tema criado a partir do motivo apresentado nos violinos nos compassos 48 e 49

Em **A'b'b** vemos a necessidade de “recuperar” o tempo. Este tema foi construído com o motivo de **A'b**, que foi tocado a *tempo primo*. Sugere-se que se faça um pequeno “*accelerando*” nos compassos acéfalos, antecipando assim as indicações que o compositor deixou na partitura.

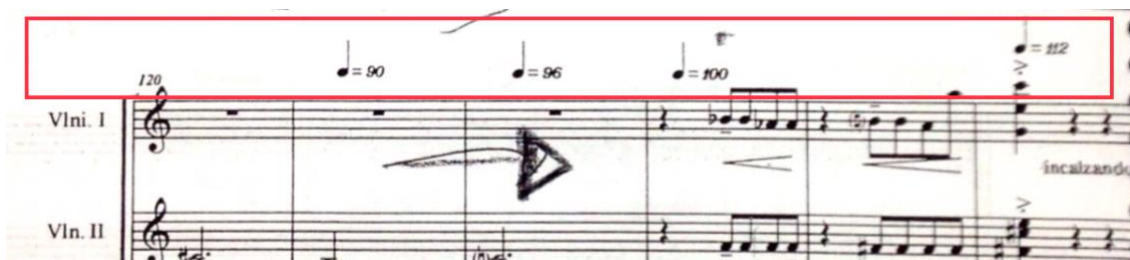


Figura 15 “*accelerando*” escrito pelo compositor no número 5 de ensaio)



Em **A'b'c**, Meneses comenta sobre o gesto presente neste trecho ser semelhante ao gesto usado nas Variações sobre um tema Rococó, de Tchaikovsky (variação VII – Adante sostenuto).



Figura 16 Gesto Cloviano

Meneses sugere haja aqui uma espécie de recomeço, onde o solista deve fazer cada vez



Figura 17 Gesto Tchaikovskyano

mais “exaltado”.

Sugere-se que no compasso 128, as “notas rebatidas” sejam executadas no meio do arco, em pouca quantidade. As “notas rebatidas” são uma herança da Rabeca nordestina e devemos considerar a maneira que os rabequeiros as tocavam para a execução deste motivo.

Meneses comenta ainda que os dois últimos compassos são a preparação para a cadência. “Isso é como se fosse uma pergunta. Você deixa tudo no ar e a resposta vem depois na cadência<sup>2</sup>.” (MENESES, 2015).

<sup>2</sup> Master Classe dada ao autor durante o Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão

Nesta **cadência**, Meneses identifica duas personagens principais: a do solista e a do acompanhamento. Se quisermos fazer uma analogia ainda mais profunda, podemos interpretar a parte do solista como a de um cantor nordestino sendo acompanhado por ele mesmo na viola nordestina.

A “história” começa com o tema **A**, aqui, no campo harmônico de Mi. Meneses sugere que se toque esta trecho usando a parte inferior do arco, para ter espaço para a nota longa do compasso 134. Os dois acordes em *pizzicato* devem ser tocados de modo arpejado, como indicado na partitura, a imitar a ideia da viola nordestina. É importante que se mantenha sempre a continuidade da voz principal, mesmo que haja um acorde ou outras coisas acontecendo na parte do acompanhamento. Assim fica a sugestão de arcada para os compassos 132 à 140:



Figura 18 Sugestão de arcadas para os compassos 132 à 140

A escala do compasso 141 indica a volta ao campo harmônico de Sol, aqui em modo Mixolídio. Meneses diz que este trecho é “dramático” e deve ser tocado com um crescendo expressivo e ressalta a importância do estudo diário de escalas em oitavas. Na frase seguinte podemos notar o uso dos modos Mixolídio (compasso 144 e 145), Lídio (146 e 147) e a mistura dos dois modos nos compassos 149 e 150. A **cadência** termina com o arpejo de Fá maior com sétima a preparar a próxima seção. Meneses comenta que este final é, novamente, como se fosse uma pergunta e faz uma analogia com a “melancolia típica do povo nordestino<sup>3</sup>”. (MENESES, 2015).

<sup>3</sup> Master Classe dada ao autor durante o Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão.

A próxima secção é uma reapresentação do tema **A'a**, agora em Lá Eólio (Lá menor), chamar-se-á **A'a'** e pode ser dividida da seguinte maneira:

<b>A'a'</b>	
<b>A'a'a</b> – do compasso 153 à primeira colcheia de 157	<b>A'a'b</b> – anacruse de 158 ao compasso 163

Tabela VII - Subdivisão de A'a'

Em **A'a'a**, para além da tonalidade, podemos observar uma pequena alteração no ostinato rítmico nos segundos violinos. O compositor usa a mesma escrita de antes para violas, violoncelos e contrabaixos. Em **A'a'b**, podemos observar que o compositor usa os primeiros violinos uma oitava acima, em uníssono com os segundos violinos, para trazer uma dramaticidade extra ao trecho. A escala de Lá menor harmônico indica o final desta secção.

Para construir a próxima secção, o compositor usou um fragmento rítmico apresentado em **A''c**. Agora estamos de volta ao campo harmônico de Sol, e a secção **A''c'** pode ser dividida da seguinte maneira:

<b>A''c'</b>		
<b>A''c'a</b> – do compasso 164 ao 170	<b>A''c'b</b> – do compasso 172 ao 175	<b>A''c'c</b> – do compasso 176 ao 185

Tabela VIII - Subdivisão de A''c'

Nesta secção podemos observar o diálogo entre o solista e a orquestra, que tem a voz principal, e o violoncelo solista fazem alguns “comentários” durante as notas longas da orquestra.

Em **A''c'a**, podemos observar a sobreposição de terças entre as violas e os segundos violinos. A frase dos primeiros violinos está em Sol “nordestino”, mistura entre o modo Lídio e Mixolídio. Meneses sugere que se faça um pequeno *diminuendo* nas notas longas, para que se ouça os ‘comentários’ uns dos outros. Uma pequena ponte feita pelo violoncelo solista indica a transição para a próxima subsecção.

Em **A''c'b**, Clóvis mistura os modos Mixolídio, Frígio e Eólio com o uso de Mi bemol e Mi natural, Lá bemol e Lá natural, Si bemol e Si natural e Fá natural nas vozes de violinos e violas. Os primeiros e segundos violinos têm sobreposição de terças e a viola, de quartas, em relação aos segundos violinos. Os violoncelos assumem o ostinato.





Figura 19 Mistura dos modos Sol Mixolídio, Frígio e Eólio

**A''c'c**, marca a entrada do violoncelo solista com o tema principal, em Sol “nordestino”.

Clovis Pereira opta por deixar a orquestração mais vazia. O ostinato passa das violas para os segundos violinos e depois para os violoncelos. Meneses sugere que o violoncelo solista mantenha uma métrica rigorosa neste trecho por causa da exposição que a orquestração o submete.

A **Ponte** pode ser dividida em duas partes: do compasso 185 ao 187 e do 188 ao 191. Na primeira parte da ponte, a parte de violoncelo solo tem uma espécie de *accelerando* escrito que deve ser usado para atingir a pulsação do próximo trecho.

A **Coda** reapresenta o tema **A** no *tutti* orquestral. Os violinos conduzem o tema principal em uníssono, as violas assumem as “notas rebatidas” que aqui têm também a função de ostinato. Os violoncelos e baixos intervêm nos contratempos e nos tempos fracos. Do compasso 209 ao 216, podemos observar uma repetição literal de **Ac**, tanto a nível melódico na voz do violoncelo solo quanto a nível harmônico no acompanhamento da orquestra. A diferença se dá a partir do compasso 217 ao fim. A orquestra, em uníssono apresenta a frase em Sol “nordestino”. Na última frase do primeiro andamento, onde as vozes se dividem, podemos observar um acontecimento curioso no penúltimo compasso. A aparição do Fá sustenido nos segundos violinos e violas poderia caracterizar o encadeamento V-I (Ré maior – Sol), contrariando aquilo que o compositor defendera como ideal para a música armorial. Porém, as mesmas serão interpretadas como notas de passagem, pois o violoncelo solista e os primeiros violinos reforçam o Fá natural, caracterizando, assim, o encadeamento modal Vm – I (Ré menor – Sol maior).

Figura 20 Encadeamento final do primeiro andamento

Os principais fatores armoriais no primeiro andamento são as “notas rebatidas”, o uso constante de empréstimos modais, a repetição de motivos e a modificação dos mesmos, ostinatos e acordes “nordestinos”.

## 2.4 Segundo andamento – Aboio

De acordo com o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, livro de Luís da Câmara Cascudo, ‘aboio’ significa “canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado”. (CASCUDO, 2002). O escritor descreve o aboio como:

Um canto tristíssimo que impressionava. Cantos doloridos de pesar, era o aboio, o lamento lançado ao sol moribundo, como se imprecasse a sua luz que fecundava a terra e que depois a ressequia. Recordava o sofrer angustioso das retiradas, quando faiscava a luz da madrugada, e a levada dos retirantes, sem pão, sem lar, sem descanso, nua, esfarrapada, doente, cambaleando procurava o caminho de uma natureza mais clemente, das terras melhores, de um céu mais amigo. Desenrolava-se no ar a sonoridade doentia do aboio. (CASCUDO, 2002)

As análises do primeiro e terceiro andamentos foram baseadas nas masterclasses ministradas por Antonio Meneses ao autor, nos anos de 2015 e 2016 no Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão e Oficina de Música de Curitiba, respectivamente. Infelizmente, não foi possível realizar outra masterclass a tocar o segundo andamento. Portanto, a análise do Aboio será realizada a partir das conclusões do autor e tendo a gravação fonográfica de Meneses como referência.

Veja a tabela da divisão estrutural do segundo andamento.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>
<b>Introdução</b> – do início ao compasso 227	<b>Ba</b> – do compasso 245 ao 260	<b>Recitativo</b> – do compasso 298 ao 302
<b>Recitativo</b> – do compasso 228 ao 232	<b>Bb</b> – do compasso 261 ao 268	<b>Aa'</b> – do compasso 303 ao fim
<b>Aa</b> – do compasso 233 ao 244	<b>Bb'</b> – do compasso 269 ao 276	
	<b>Ba'</b> – do compasso 277 ao 297	

Tabela IX - Divisão do Segundo Andamento - Aboio

O segundo andamento se inicia com uma pequena introdução da orquestra. A indicação é de Adagio, mínima à 42 BPM, compasso ternário composto. Podemos abordar este início de duas maneiras: compasso ternário composto (3/2, indicado na partitura) ou binário composto (uma espécie de 6/4). Porém, em nenhuma das opções será possível evitar a hemíola entre as vozes, como mostra a imagem a seguir.



Figura 21 Emíolas na introdução do segundo andamento

O Recitativo se encontra em Lá, no modo Lídio. Este trecho tem carácter de pergunta e resposta onde o solista deve conduzir o apoio para o segundo tempo e fazer um leve diminuendo na nota longa. A próxima frase tem o ápice no terceiro tempo do compasso 231 e deve ser construída em degraus. Veja na próxima imagem a sugestão da construção do recitativo.



Figura 22 Sugestão de fraseado para o Recitativo



A subsecção **Aa** é composta por duas frases em carácter de pergunta e resposta. Nos cinco compassos da primeira frase, o apoio está sempre nos primeiros tempos, com um leve diminuendo na nota longa. O alargamento métrico nos compassos 235 (compasso quaternário) e 236 (compasso ternário com a quiáltera de quatro) talvez seja um reforço na ideia de que o Aboio não há uma necessidade de ser completamente rigoroso com o tempo. O mesmo acontece na segunda frase, no compasso 240, onde temos o compasso 5/4 e o acorde de Lá “nordestino”, seguido de dois acordes do modo Mixolídio.

Na secção **B**, temos o compasso 6/4, cujo a indicação de mínima à 64 BPM sugere uma divisão ternária. Porém, os próprios agrupamentos e ligaduras dentro do compasso sugerem uma divisão binária, como mostra a imagem a seguir.



Figura 23 Divisão binária do 6/4

Então, para uma compreensão mais clara das ideias do compositor, a sugestão para uma possível edição futura desta partitura é indicar a mínima pontuada à 42 BPM.

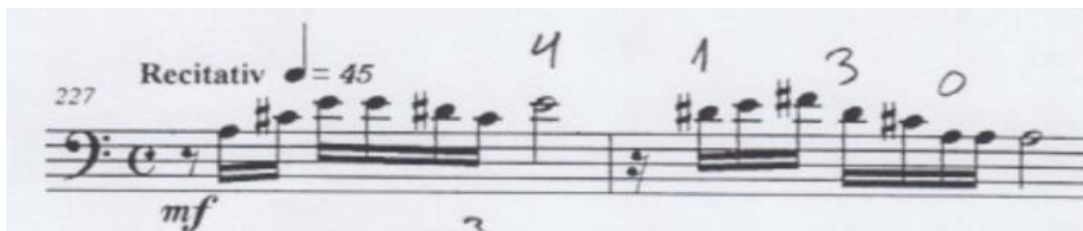


Figura 24 Tema Recitativo

Esta secção, **B**, é marcada pelo diálogo entre solista e orquestra, com comentários em modo Lídio, ora nos violinos, ora nas violas. A parte de violoncelo solista é uma simplificação do tema apresentado no recitativo, como mostra a imagem a seguir.

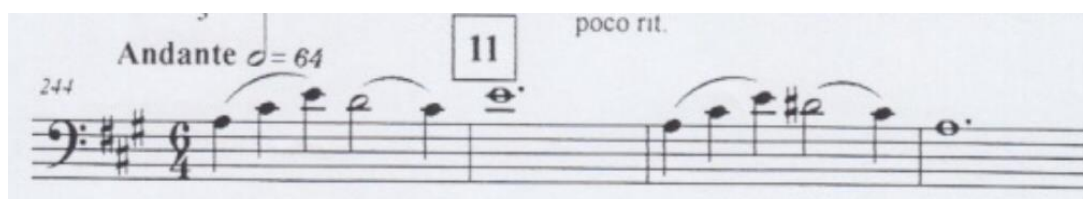
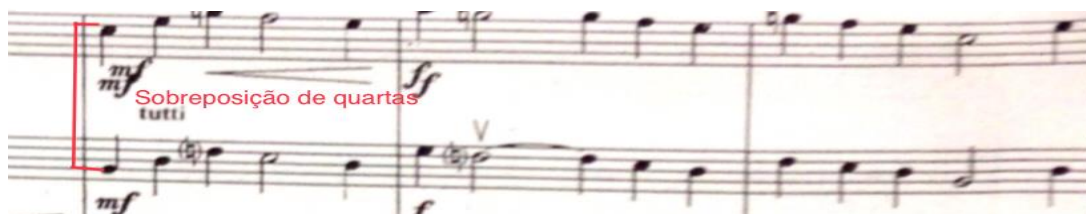


Figura 25 Tema Simplificado



Após a repetição, em forma de eco, da primeira parte da frase, o compositor escreve um trecho de sobreposição de quartas nos violinos, como mostra a imagem.

Em **Bb**, segundos violinos e violoncelo solista têm uníssono, em Fá sustenido, misturando o modo Eólio (menor) e o Mixolídio. A cada dois compassos, o compositor acrescenta mais uma voz a sobrepor-se, dando assim mais massa sonora à orquestração.

Em **Bb'**, o compositor sobrepõe os temas de **Bb** e o tema apresentado no Recitativo.

Figura 26 Sobreposição de quartas



Figura 27 Sobreposição de temas

Ao comparar a partitura geral com as notas tocadas por Meneses, podemos perceber um pequeno erro na partitura, no compasso 270. Ao invés de Fá sustenido, deve-se tocar Mi, como no tema do Recitativo. Outro ponto a ser observado neste trecho é a sobreposição de terças nos violinos, no compasso 274, havendo assim uma pequena transição da voz principal.



Figura 28 Transição de vozes, sobreposições em terça e quartas

A subsecção **Ba'** traz a repetição quase literal do tema **Ba**, porém desta vez, a frase do violoncelo solo apresenta-se numa oitava abaixo. Também podemos observar uma mudança na “resposta” da orquestra em comparação a secção anterior. Outro ponto interessante de se mencionar é a indicação que o compositor deixa no compasso 285,

“getting away from the road”, “saindo da estrada”, que nos sugere a ideia de que algo está a encontrar a chegada ou o destino final.

Em **A'**, temos a reapresentação do Recitativo, mas desta vez o compositor opta por mudar a escrita do trecho, usando um compasso quaternário composto (4/2).

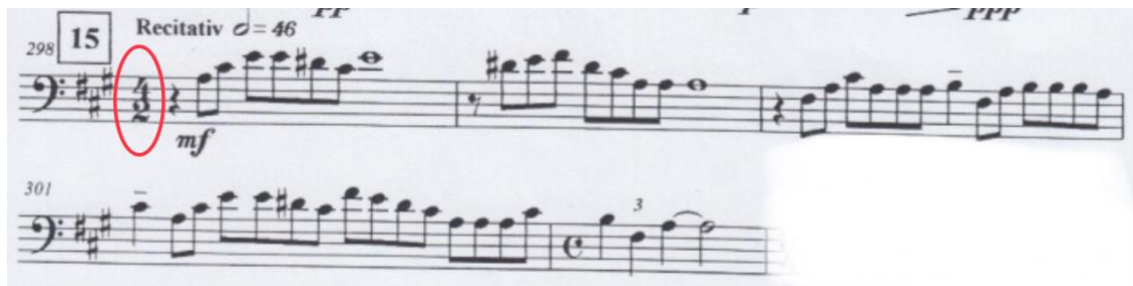


Figura 29 Segundo Recitativo, em 4/2

Se fizermos uma analogia nordestino-sertaneja para este andamento, podemos criar algumas personagens. Temos um Aboiador, na parte de violoncelo solo e temos o gado na orquestra. Podemos interpretar o primeiro Recitativo como o chamado dos bois. Em **B**, a boiada, representada pelo ostinato dos violoncelos e baixos, sai para fazer o seu percurso. Em **Bb'**, onde o aboiador canta “com bravura”, podemos imaginar que algum boi tenha se dispersado do rebanho e lá foi ele atrás do animal. Em **Ba'**, temos o aboiador e o gado “saindo da estrada”, já numa atmosfera mais tranquila, a chegar na fazenda. No Recitativo final, podemos imaginar os bois sendo conduzidos para o curral.

No segundo andamento, podemos destacar os seguintes fatores que o relacionam com a música armorial: o título “Aboio”, que remete ao trabalho no campo, a melodia modal e as sobreposições de terças e quartas.

## 2.5 Terceiro Andamento – Rondó Agalopado

O Rondó teve origem na Idade média, com o nome de “Rondeau” e era usado para designar o andamento de uma dança. A partir do período Barroco, o “Rondó” passou a identificar uma forma de organização musical. A Forma Rondó tem como característica principal, a repetição de um tema principal, intercalado por outro tema secundário.

Segundo o *Dicionário de termos musicais*<sup>4</sup>, o Galope é uma “dança rápida originária da Europa central, em compasso binário, cujo ritmo evoca o galope de um cavalo; figura

<sup>4</sup> Disponível em <https://musicaeadoracao.com.br/25541/glossario-de-termos-musicais/#G>



pontuada seguida da figura que vale metade daquela”. No Brasil, principalmente no nordeste, o Galope é representado por uma colcheia ligado a duas semicolcheias.

O terceiro andamento inicia-se com a introdução da orquestra em Fá, no modo Mixolídio. Veja na tabela a seguir a divisão do terceiro andamento.

<b>A</b>	<b>Aa</b>	<b>Cadência</b>	<b>B</b>
Do início ao compasso 347	Do compasso 348 ao 365	Do compasso 366 ao 382	Do compasso 383 ao 404
<b>A'</b>	<b>Cadência</b>	<b>Aa</b>	<b>Cadência</b>
Do compasso 405 ao 437	Do compasso 438 ao 441	Do compasso 442 ao 459	Do compasso 459 ao 476
<b>B'</b>	<b>A'1</b>	<b>A''</b>	<b>Coda</b>
Do compasso 477 ao 496	Do compasso 497 ao 525	Do compasso 526 ao 534	Do compasso 534 ao fim

Tabela X - Divisão do Terceiro Andamento - Rondó Agalopado

O tema **A** é constituído de oito compassos, em caráter de pergunta e resposta (4+4 compassos). Os primeiros violinos têm a voz principal e os segundos violinos sobrepõem-se, em intervalo de terceiras. A orquestração é leve, a partir da entrada do violoncelo solista, evidenciando a melodia. Meneses sugere que o impulso seja “em um”, e a anacruse sempre a conduzir para o primeiro tempo do próximo compasso. O violoncelista sugere ainda que a articulação seja um meio termo entre *alla corda* e *staccato*. As semicolcheias do ‘galope’ não precisam ser tocadas matematicamente em tempo, mas como uma resposta ao impulso do primeiro tempo. Outro ponto interessante que podemos destacar é o efeito de ‘galope europeu’ que o compositor consegue usando a ligadura no compasso 334, na parte do violoncelo solo.



Figura 30 ‘galope europeu’, parte de violoncelo solo

A próxima intervenção orquestral acontece na anacruse para o compasso 338, onde os violinos têm, em Fá Lídio e em sobreposição de terças, um motivo em “notas rebatidas” que

posteriormente é passado às violas. A figura no primeiro tempo do compasso 338, muito recorrente na música nordestina, é uma espécie de “*mordente*” escrito.



Figura 31 Mordente escrito

Na secção **Aa**, a orquestra reapresenta a primeira metade do tema **A** e o violoncelo solo marca a entrada no modo Dórico de Fá. Aqui, Meneses sugere que se toque mais “*legato*” e “*espressivo*”. Outro ponto interessante que podemos destacar é a indicação que Clóvis deixa na partitura do violoncelo solista. No compasso 358, o compositor escreve “*agalopado*”, dando a entender que as semicolcheias não devem ser tocadas matematicamente em tempo.



Figura 32 “Agalopado”

Na Cadência, Meneses chama a atenção para os vários materiais apresentados e faz uma analogia a um cenário nordestino.

“aqui são os trompetes e trompas, tocando aquela coisa típica militar, anunciando a chegada do rei Momo<sup>5</sup>. Isso (referindo-se escala

<sup>5</sup> Rei Momo teve origem na Mitologia grega. Filho do Sono e da Noite, o deus da festividade. Alegre, descontraído, zombeteiro, sarcástico e satírico eram algumas das suas características. No Brasil, virou figura popular no carnaval do Rio de Janeiro a partir de 1933.

descendente) é uma risada! Aí vem os trompetes de novo, e outra risada. Depois, novamente os trompetes, mas dessa vez, anunciando a chegada do frevo<sup>6</sup>". (MENESES, 2016).

Em relação à partitura que tive acesso, a cadência sofreu algumas alterações e/ou adaptações. Veja na imagem a seguir, as alterações na primeira frase da cadência e no *Meno mosso*, no compasso 381.



Figura 33 Alterações na cadência

Figura 34 Alterações no Meno mosso

Segundo o *Dicionário do Folclore Brasileiro* (CASCUDO, 2002), Frevo é uma:

“dança de rua e de salão, é a grande alucinação do carnaval pernambucano. Trata-se de uma marcha de ritmo sincopado, obsedante, violento e frenético, que é a sua característica principal [...]. O frevo é uma marcha, com divisão em binário e andamento semelhante ao da marchinha de carnaval carioca, mais pesada e barulhenta e com uma execução vigorosa e estridente de fanfarra”.

O Frevo, em **B**, é introduzido pelo violoncelo solista. Meneses reforça a importância das sincopas e os acentos, tanto na orquestra quanto na parte solo, que devem ser tocadas curtas. A sugestão é que se façam as semicolcheias no meio do arco, em pouca quantidade. Meneses faz outra analogia com o Adágio, como se fosse o lamento pelo fim do carnaval.

Disponível em [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=818&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=818&Itemid=1)

<sup>6</sup> Master Class dada ao autor durante a Oficina de Música de Curitiba.

Na próxima secção, **A'**, o tema principal é reapresentado, desta vez no campo harmônico de Ré. A frase da orquestra se apresenta, em sua totalidade, em Ré Mixolídio, enquanto a segunda metade da frase do violoncelo solo (a partir da anacruse do compasso 417) está em Ré Lídio. A orquestra apresenta o acompanhamento semelhante ao apresentado anteriormente, bem como a próxima intervenção em “notas rebatidas” no compasso 429. Assim como na primeira vez em que o tema foi apresentado, este trecho também sofreu alterações. Desta vez, a voz dos primeiros violinos tiveram os sustenidos removidos.

Esta pequena cadência, em *pizzicato*, pode ser interpretada como uma ponte para a próxima secção. Na harmonia, temos o encadeamento I – VII natural – I (Ré maior – Dó maior – Ré maior), caracterizando assim, o modo Mixolídio. Os próximos acordes marcam a entrada no campo harmônico de Fá, reforçado pelo acorde de Dó maior com sétima, na suspensão. Assim como no primeiro andamento, podemos interpretar esses acordes como uma referencia ao violero nordestino. O último acorde deste trecho sofreu uma pequena alteração, como mostra a imagem a seguir.

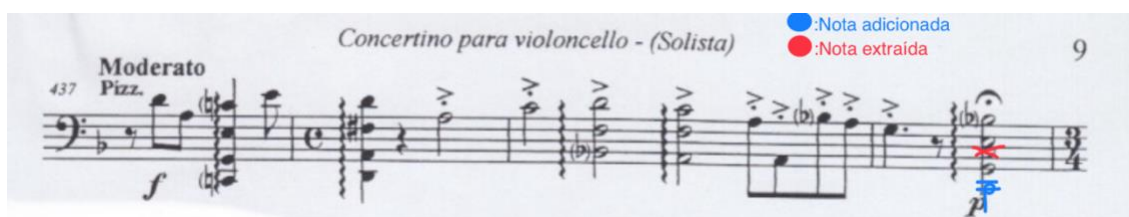


Figura 35 Alterações na cadência em pizzicato

Em **Aa'**, temos a repetição quase literal de **Aa**, com pequenas alterações nos violinos e violas.

A orquestra apresenta a mesma relação entre as vozes, o tema novamente em Fá no modo Mixolídio, e o tema do violoncelo solo em modo Dórico.

A próxima cadência é uma pequena variação da outra apresentada no compasso 365. As diferenças aparecem nos compassos 460 a 463 e no segundo *Allegro*, nos compassos 472 e 473.

● : notas adicionadas      : variação em relação a cadência 1  
● : notas extraídas  
● : correção

Figura 36 Variações em relação a cadência 1

Em **B'**, o compositor inverte os papéis da orquestra e do solista em relação ao Frevo anterior. Aqui, a orquestra apresenta a 'chamada' do frevo, bem como o tema inicial e o violoncelo solista apresenta o tema que outrora fora apresentado pela orquestra. Outro ponto que merece destaque é a indicação de "*ricoché*" nos violinos e violas no compasso 483, que sugere um efeito mais percutido ao trecho.

A próxima secção é uma reapresentação modificada de **A'**. Temos, novamente, o tema principal em Ré Mixolídio, apresentado pelo naipe de primeiros violinos, sobrepostos em intervalos de terças pelos segundos violinos e o restante da orquestra mantém a mesma estrutura apresentada anteriormente. A diferença aparece na anacruse para o compasso 507, onde temos um empréstimo de Sol Mixolídio. O violoncelo solo apresenta um pequeno comentário construído com um fragmento de um motivo apresentado em **A**. Na anacruse para o compasso 510, o tema apresenta-se numa oitava acima, em relação à primeira vez. Nos quatro primeiros compassos, estamos em modo Ré Mixolídio, e as anacruses para o compasso 514 têm, novamente, o empréstimo de Sol Mixolídio, já como prenúncio do que estava por vir.



Em **A''** temos, finalmente, o tema apresentado em Sol, no modo Mixolídio. A orquestração apresenta-se similar aos temas anteriores. O violoncelo solista e os primeiros violinos têm uníssono até o compasso 533.

Na **Coda**, podemos observar a confirmação da tonalidade de Sol maior. O compositor usa o encadeamento I – Vm – I e I – VII natural – I (influência do modo Mixolídio). No compasso 538, Meneses sugere que, caso o solista não tenha uma mão grande o suficiente para tocar as duas notas mais graves, toque somente a nota Dó.



Figura 37 Trecho de 11ª e 12ª

No trecho seguinte, Meneses sugere que se conduza sempre para a primeira semicolcheia do compasso seguinte, como mostra a imagem a seguir.



Figura 38 Sugestão de fraseado para o Tempo Giusto

Outro ponto que podemos observar é como Clóvis Pereira usa a extensão do violoncelo.

No compasso 544 o compositor escreve a voz de violoncelo solo, uma oitava acima em relação à voz dos primeiros violinos, trazendo um alto grau de dificuldade para a passagem.



Figura 39 Violoncelo solo numa oitava acima dos violinos

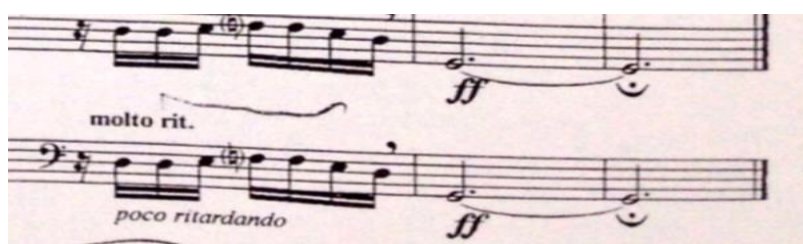


Figura 40 Acorde “nordestino” de Sol maior (com a quarta aumentada)

O concertino não poderia terminar de maneira mais modal e “nordestina”, com o encadeamento final em modo Mixolídio (Vm – I) e o acorde de Sol com quarta aumentada.

Dentre os fatores armoriais que podemos destacar no terceiro andamento estão: melodia modal, sobreposição de terças, acordes “nordestinos”, sincopas, anacruses e referências de manifestações populares como o Rei Momo e o Frevo.

### 3 Considerações finais

A proposta inicial do movimento armorial era a criação de uma arte erudita, partindo das raízes do folclore popular do nordeste brasileiro. A música teve lugar de destaque dentro do movimento e era uma preocupação constante de Suassuna.

De acordo com as pesquisas de Ariana Perazzo, podemos afirmar que o Concertino em Sol maior para Violoncelo e Orquestra de Câmara, de Clóvis Pereira, pertence ao estilo armorial. As referências populares vão desde as melodias modais, os ritmos típicos do nordeste, ao canto rural do Aboio e ao Frevo carnavalesco.

Pudemos constatar também, a coerência interpretativa de Antônio Meneses, em suas ideias musicais, técnicas e em suas analogias. Meneses cumpre um papel fundamental para a divulgação da música brasileira no cenário mundial.

Dentre as dificuldades para a realização deste trabalho, não posso deixar de mencionar a falta de material musicológico sobre o Movimento Armorial, sendo a pesquisa de Nóbrega, a única fonte para quem quer saber sobre a Música Armorial; contato com o compositor que, por ser de idade avançada, não possui muita “intimidade” com as novas tecnologias, que facilitaria a aproximação das partes e as partituras. Estas poderiam, num projeto futuro, ser editadas para que sejam corrigidas as notas erradas e adaptações, tanto na orquestra quanto na parte solista, com as arcadas e dedilhações de Antônio Meneses, por exemplo, já que a obra lhe foi dedicada, e para que as próprias ideias do compositor sejam entendidas mais claramente.

O estudo mais aprofundado da música armorial abriu-me as portas para outras possibilidades interpretativas. Inclusive, o contato com a música Armorial me inspirou a compor uma obra para violoncelo solo neste estilo e esta terá sua estreia no recital final, que será todo com obras em estilo Armorial.

O Movimento Armorial foi um marco na cultura nordestina e brasileira. Clóvis Pereira é, talvez, o principal compositor a escrever música Armorial para violoncelo como protagonista.

Espera-se que este trabalho ajude na divulgação da música Armorial e desta importante obra Armorial, que é o Concertino em Sol maior para Violoncelo e Orquestra de Câmara, de Clóvis Pereira.



## Bibliografia

- ANDRADE, M. d. (2006). *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- BARBEITAS, F., & ASSIS, A. C. (2015). *GUERRA- PEIXE: 100 anos*. Belo Horizonte: Minas Som.
- BOLIS, S. C. (2017). *O LEGADO DE ANTONIO MADUREIRA PARA O VIOLÃO BRASILEIRO: SUA OBRA PARA VIOLÃO SOLO, INTERPRETAÇÃO SOB A ÓTICA DA MÚSICA NORDESTINA E ARMORIAL*. Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- CAMPOS, A. P. (Diretor). (2004). *A Música Armorial: Do Experimental à Fase Arraial*. [Filme Cinematográfico].
- CASCUDO, L. d. (2002). *Dicionário do folclore brasileiro* (11 ed.). São Paulo: Global.
- CONCERTO. (2010). *Revista CONCERTO*, 12.
- HAYDN, J., & PEREIRA, C. (Compositores). (2010). HAYDN: concertos for cello; PEREIRA: concertino for cello. [A. MENESES, Artista]
- MARINHO, M. T. (2010). *Aspectos Analítico-Interpretativos e a estética armorial no concertino em Lá maior para violoncelo e orquestra de cordas, de clóvis pereira*. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba.
- MENESES, A. (Artista). (2009). *Suítas Brasileiras*.
- MENESES, A. (31 de 12 de 2020). *Sobre o violoncelista: Antonio Meneses*. Fonte: Antonio Meneses: <http://www.antoniomeneses.com/biography.htm>
- MORAES, M. T. (2000). *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Recife: Ed. Universitária da UFPE.
- NEWTON JÚNIOR, C. (1990). *Os Quixotes do Brasil: o real e o sonho no movimento armorial*. Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação,. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- NÓBREGA, A. P. (31 de 12 de 2020). *A Música no Movimento Armorial*. Fonte: Biblioteca Digital: [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nobrega-musica\\_movimento\\_armorial.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nobrega-musica_movimento_armorial.pdf)
- PEIXE, G. (30 de Dezembro de 2020). *ITAÚ Cultural*. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12029/guerra-peixe>>. Acesso em: 30 de Dez. 2020. Verbete da Enciclopédia.
- SANTOS, I. M. (1999). *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- SUASSUNA, A. (1970). Arte Armorial. In: *ORQUESTRA ARMORIAL DE CÂMERA DO CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA*.
- SUASSUNA, A. (1974). *O Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária.
- TELES, A. (2007). *Movimento Armorial - regional e universal*. CD-ROM. Pernambuco, Recife, Brasil.
- VICTOR, A., & LINS, J. (2007). *Ariano Suassuna: um perfil biografico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

*VIRTUOSI*. (18 de 11 de 2020). Fonte: VIRTUOSI:  
<https://www.virtuosi.com.br/secao/virtuosigravata2009>

**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO**

**P.PORTO**

**M**

**MESTRADO  
INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**

O Armorialismo no Concertino em Sol maior  
para Violoncelo e Orquestra de câmara, de  
Clóvis Pereira  
**Lauro Lira Lopes**

